

CADA HOMEM É UM SOM - UMA NAÇÃO ZUMBI

Tânia Lima¹

Resumo: No princípio era o som. Até que vieram os colonizadores e exploraram mangues, índios e negros. Depois veio a pós-modernidade com seus “avanços” e progressivamente fomos recebendo o mundo da técnica, novos desafios, novas formas de explorar, de alienar, de desintegração humanitária. De cá para lá, nunca mais fomos os mesmos! Também é certo que recebemos novos enfrentamentos e desencantamentos mundo afora. Nesta comunicação, acompanha-se a trajetória da contribuição rítmica do tambor africano. Averigua-se o batuque pelo que há de sincretismo musical no grupo Nação Zumbi. Observam-se nesta travessia antropofágica, as encruzilhadas dos diversos tipos de sons advindos da era manguê beat. Seguimos aqui o ritmo dos tambores do manguê na batucada do legado cultural afro-descendente. Esses tambores do manguê trazem no falar uma movência híbrida do canto popular africano na cultura brasileira. Utilizamos a metáfora do ritmo sincopado scienceano para coordenar o compasso sonoro desta análise. Não temos um olhar uno sobre a música contemporânea, mas um caminhar múltiplo sobre a partitura afro - musical vinda do manguê Senegal. Chico Science joga com o verso até encontrar nos desvios musicais os improvisos de uma batida que se absurda na partitura dos maracatus. Necessitamos muito trocar figurinhas e dialogar com o imaginário da música popular brasileira, o *jazz*, o samba, a tropicália, o rap, o *hip hop*, o *blues*, o *rock n’ roll*, o *funk*, a música eletrônica, o coco, o caboclinho, o pastoril, o maracatu, o vídeo animado, a “performance”, a pirataria das mídias.

Palavras-chaves: Africanidade, Música, Chico Science, Griots, Mangues.

Africamangues

Comungando música e palavras, a fala dá outra existência à canção-mundo. Toda palavra consumidora de idéias recria ‘pensamentações’. Cantar é mover o instante de uma peça sonora em seu momento de improvisação. Pela canção, a música é metáfora dos instrumentos. “Na Provença, os poetas compunham a música de seus poemas” [PAZ, 1982: 340]. Esse talvez tenha sido um dos poucos momentos em que a poesia tornou-se musical sem alijar a palavra. Ao se reunir música e palavra, há uma tendência do poema fundir as palavras aos sons instrumentais. É certo que separamos por muito tempo indevidamente palavra e música. A música é a matemática dos sentidos. O computador compõe música de ouvido. “Graças aos novos meios de reprodução sonora da palavra, a voz e o ouvido recuperam seu antigo lugar” [PAZ, 1982:341]. Em nossos dias, retomam-se via internet, via cinema, via performance digital, a união do poema com a música popular global. Esse diálogo é mais um acordo com os acordes. O cantor decanta para fazer a voz contracenar ou ganhar a expressão do dizível. O cantor volta a ouvir o caos-mundo. No canto, surge o primeiro poema do manguê-mundo. Cada canto busca a teia sincrética dos infinitos arranjos que compõem a corda do som. A poesia sonora do manguê faz o som vibrar as batidas elétricas nas encruzilhadas do dizer. A metáfora musical do manguêbeat remete aos *griots* que tocam vários instrumentos de cordas, como: tantã, cora, guitarra etc. “São cantores maravilhosos, transmissores, preservadores da música antiga” [QUEIROZ, 2002:18].

A poesia elétrica de Chico Science não existe apenas no limite do canto, do verbo, do gesto, da dança, do instrumental, da música e da expressão ou reação do

¹ Professora do Departamento de Letras - UFRN

público, mas também das palmas, dos mungangos, das vaias, dos bis, dos assovios, dos aplausos, dos palavrões, dos cacoetes e outros. O confeite poético é tanto mais teatral quanto melhor ecoa a voz do cantor do manguezal. Ao vivo, o poeta do manguebeat e a platéia são partes de um enredo performático - expressivo e direto. A voz de Chico Science é como uma máscara que o cantor do mangue veste. O ouvinte quando entra no convite teatral da *performance scienceana* participa, de algum modo, daquilo que emite o cantador ou os instrumentistas. “Estabelece-se uma reciprocidade de relações entre o interprete, o texto, o ouvinte, o que provoca, num jogo comum, a interação de cada um desses três elementos com os outros dois” [ZUMTHOR, 2005: 93].

Cantar em público exige uma teia de relação entre quem fala e quem ouve. A voz, nesse sentido, é inegavelmente social. A teia do mangue em Chico Science é tecida pela voz ancestral afro-ameríndia que é a voz das diversas Américas colonizadas. Na teia da memória, a voz de Chico traz a cantiga mais antiga que é o som negro, uma espécie de romance cantado. No acompanhamento instrumental dos sons, o corpo do cantor é instrumento que se faz presente no mundo afro. Em Science, cada cantiga é voz grave e também memória inventada. O canto do mangue é um estribilho que envolve a totalidade mundo. Ao falar do mangue-mundo, o poeta faz surgir a voz sincrética do enraizamento cultural. Falar margeia diversos discursos que referenciam de onde está falando o cantor. Como diz Zumthor [2005:175] “Falar significa, no Quebec, um enraizamento. A boca, os órgãos fonatórios do ser humano, dão passagem à seiva que remonta de raízes longínquas, mas sem a qual, provavelmente, morreriam os ramos”.

A voz de Chico Science emana do rosto para encenar o canto da voz ancestral afrociberdelica. Sabemos que, sem o corpo, a voz emudece o canto, porque o momento do poema cantado é o tempo do ritual do corpo. O som sai do canto do corpo. Sem o canto, a voz do cantor emudece o cântico negro. O músico é Orpheu de seus poemas. “A música da poesia é a voz da linguagem” [PAZ, 1982:343]. É na hora do canto que a voz do poeta vive a corporalidade do mangue-mundo. A fala do poema expande o tempo do corpo sobre a canção mangue em direção ao mundo. No canto, o corpo é extensão dos limites, nos *deslimites*, lembrando aqui Zeca Baleiro [2002]: “uma canção é só uma canção/ um uivo na noite deste mundo cão”. O poeta é o uivo na *antena de uma raça*. A nota solitária que estribilha o som do mundo-multidão. Pelo ruído da quimera, Chico Science realiza em sua metaleira funk o traço do poema performático. Para viver o *verso performance*, abusa do exibicionismo, um traço tipicamente da cultura africana. Sua poesia sonora causa efeitos temporais, mas também funcionais que são justamente suas críticas incisivas sobre as mais diversas coações sociais. Ao cantar, Chico faz a voz do mangue falar a partir de si mesmo.

A canção scienceana reata a teia de mangues aos tambores do mundo. No baticum dos tambores do manguebeat, o grito representa a fúria da natureza humana. “O poema acolhe o grito, os farrapos vocabulares, a palavra gangrenada, o murmúrio, o ruído, e o sem-sentido” [PAZ, 1982: 344]. O grito é símbolo de revolta, protesto, expressão de nossa maior liberdade que é a dignidade. Sabemos que o grito é uma manifestação do ser que extrapola as fronteira do humano. As parteiras sabiam que o grito é a expressão mais antiga da primeira voz. O grito, segundo Zumthor [2005:161], é uma espécie de *„vocema*’. O grito é o tom grave do poema. No *„vocema*’, a ordem do grito amplia as reivindicações da voz do poema. O grito performático do manguebeat é carregado de reivindicações sociais para os povos dos mangues. Na canção de Chico Science, o barulho de dentro comporta alternativas ou formas de saída para os povos do mangue. Para denunciar os problemas e conflitos do manguezal, o poeta recria sua canção colorida a partir da imprevisibilidade dos ecos-musicais: a diversidade de sons.

Cascos, Cascos, Cascos
Multicoloridos, célebros, multicoloridos.
Sintonizam, emitem, longe
Cascos, cascos, cascos
Multicoloridos, homens, multicoloridos.
Andam, sentem, amam
Acima, embaixo do mundo
Cascos, caos, cascos, caos
Imprevisibilidade de comportamento
O leito não-linear segue
Pra dentro do universo
Música quântica?
[CSNZ, 1994; grifo nosso].

O som do mangubeat é como um sopro cuja voz ancestral toca por frações de segundo o instante imprevisível da vida. Nesse sentido, “a poesia é descoberta e domínio do sopro” [ZUMTHOR, 2005 155], mas também canta a imprevisibilidade de comportamentos. O sopro é a fagulha da arte, em dado momento, como observa bem Glissant [2005:166], “o próprio sopro que respiramos, que serve para nós nos expressarmos, se transforma”. O som é o *arquê* imprevisível de um *_soprano*‘, de um barítono. Pela canção, alcança-se a nota mais profunda do ser humano: suas raízes. Quando surge o sopro de uma canção, o poeta mostra o quanto tudo no mundo é instável, perene e transitório. Pelo canto, o poeta tem sede de música e fome de origens e palavras: “Eu vim com a Nação Zumbi / ao seu ouvido falar/ quero ver a poeira subir/ e muita fumaça no ar”.

Chico carrega o tom da voz ancestral para recompor o nome das coisas no manguê. É certo que temos perdido, cotidianamente, a voz ancestral dos povos dos mangues, assim como pequenas e simples ‘estórias’ que eram contadas e cantadas por homens e marisqueiras. Vimos, em nossos dias, que a alfabetização, a exemplo, traz ganhos na tradução de signos da linguagem escrita, mas também acarreta a morte das estórias orais. O canto é, por sua vez, portador da memória viva nas mais diversas tradições culturais. Como alerta Morin [2005:105]: “A alfabetização arrogante que considera os portadores de culturas orais não como tais, mas somente como analfabetos, agrava o subdesenvolvimento moral e psíquico das favelas”.

O som do mangubeat requisita, a partir da socialização dos corredores culturais de favelas e becos, uma nova proposta musical para a *_manguetown*‘:

Modernizar o passado
É uma evolução musical
Cadê as notas que estavam aqui
Não preciso delas!
Basta deixar tudo soando bem aos ouvidos
O medo dá origem ao mal
O homem coletivo sente necessidade de lutar
O orgulho, a arrogância, a glória
Enche a imaginação de domínio
São demônios os que destroem o poder
Bravio da humanidade [CSNZ, 1994].

Modernizando o passado da América-Mangue, o poeta não forja a realidade, pelo contrário, luta para demarcar aquilo que o circunda através da música-escritura. Escritura que se constrói entre fragmentos, colagens, refrões críticos, caos urbano. Por esse des-caminho, a poesia *melopéia* do manguebeat recria, não apenas, mais uma porta que se abre como resposta, mas novas brechas para se compreender um pouco mais as conseqüências de uma modernidade tardia, aquém daqui, além dos mangues. Em verdade, podemos interligar o nascimento do Movimento Mangue ao surgimento dos fenômenos das culturas *glocais*, como: “as trocas transnacionais proporcionadas pela configuração da indústria cultural e o movimento de afirmação das culturas locais” [VICENTE, 2005:108]. Convivendo em meio a uma verdadeira efervescência de ritmos culturais na metrópole recifense, o grupo ‘Nação Zumbi’ vem com a seguinte inscrição de ‘modernizar o passado’. Modernizar o passado é revolucionar a estética de um presente, que durante a década de 1980, não ultrapassava o saudosismo ‘armorial’, esse em busca da monarquia perdida renova diálogos com o império medievo. Repensando a cultura local, o manguebeat dá voz à diversidade dos ritmos afro-ameríndios, mas também do aproveitamento dos ritmos afro-caribenhos, ritmos anglo-americanos e ritmos orientais. Nesse diálogo com a estrangeiridade Chico retoma a proposta antropofágica oswaldiana e torquatiana. Ambos os autores defendem o sincretismo das raízes culturais em diálogo com as fronteiras da hibridização.

Na fusão das misturas culturais, as palavras em Chico Science salteiam dos ritmos afrociberdólicos para reciclar o velho e redimensionar luminosidade para o novo. E é a partir do novo que se reivindica um tipo de sonoridade cada vez mais em diálogo com a ancestralidade africana, mas também em sintonia com a contemporaneidade da música eletrônica. Chico convoca então o sincretismo de sons para construir a partitura do mangue, pois como diz: “Baixa deixar tudo soando aos ouvidos”.

A partitura dos manguezais é uma ebulição permanente frente à tradição da ruptura. O velho som e o novo tom se reencontram e se reconhecem. Entre um deboche e outro o poeta arrisca ‘ironismos’ desta natureza: “Cadê as notas que estavam aqui/ não preciso delas”. É evolução musical fundir o ontem com o hoje. Uma estética crioula que resgata a sonoridade afro-descendente, mas que também não deixa de fora uma leitura dos ritmos orientais árabes, como se observa na música instrumental “Samidarish”.

A modernidade de Chico Science é heterogênea como um eco-sonoro feito para os olhos e ouvidos. O som do mangue é transfiguração de tambores e toadas de *riffs*, misturados aos metais aquecidos das guitarras elétricas do *soul* e do *funk*. Uma ‘sinfonia’ de sons diversamente hetero-gêmeos. Como um CD em movimento, a modernidade do Manguebeat é pop como um hip hop. No release de uma banda de *rock*, a expressividade scienceana deglute todos os ritmos antropofagicamente; mistura os sons incompatíveis às diferenças culturais. Não muito distante de um Alceu Valença que já misturava o rock *udigrudi* ao som do baião, numa espécie de *forrock* que assimila Jackson do Pandeiro a Luís Gonzaga, Chico amplia os ritmos do mangue pelos sons das alfaias e guitarras distorcidas. Subindo as ladeiras de Olinda, Chico Science vai além desembrulhando o *jazz*, o *funk*, o *rap*, o *break* ao Maracatu de Baque Solto. Descendo a ladeira, Alceu funde o Frevo ao Coco, a MPB ao Maracatu de Baque Virado. “Ao contrário dos mangueboys, no entanto, a turma *udigrudi* dos anos 70 não se preocupou em cerzir uma cena local através de manifestos ou trajes com os quais fossem identificados” [TELES, 2000: 163].

O *manguebeat* se identifica com tendências e ‘procedências variadas’, recicla Candeias à segunda etapa de Rio Doce, bairro periférico de Olinda, com uma legião de *hip hop* no Alto do Zé do Pinho. “Usa igualmente os elementos locais só que montados numa antena parabólica de bits e chips, não se limitando ao que fazia sucesso lá fora,

porém absorvendo informações mais do que se pensa possível numa região atrasada” [TELES, 2003: 33-34].

Antes dos manguelboys, havia o ciclo do canavial, mesclando o rock ao tradicional. Alceu Valença e ‘Quinteto Violado’ eram o som de Pernambuco enquanto Belchior, Fagner, Ednardo e Teti representavam, nas paradas do sucesso, “o pessoal do Ceará”. Ednardo com seu “Pavão Misterioso” antecipava também, na década de 1970, a batida lenta do maracatu cearense à MPB. Pouca gente lembra, em nossos dias, da mistura de sons de Ednardo com uma batida lenta de maracatu, recortando o ritmo sincopado da MPB. O tom melancólico da percussão de Ednardo resgata uma leitura diferente para o maracatu do sertão cearense. Em verdade, o maracatu do Ceará traz uma batida, lentamente, sinistra e é tão melancólico quanto o estribilho dos primeiros bluesman ou o refrão dos jazzman tocando em féretros. Com direito a *the end*, o ‘Pavão Misterioso’ virou tema da novela ‘Saramandaia’ e ficou esquecido para o resto do público.

Por essa época, também estava fundado o próprio desvairismo musical na ‘Geléia geral’, de Torquato Neto. O Tropicalismo de Tom Zé, Itamar Assumpção, Jards Macalé e os *doces bárbaros* possibilitavam novíssimos arranjos e experimentos à partitura da música popular brasileira. Aos nossos pés, a poesia marginal de Ana Cristina César, Francisco Alvin e Regis Bonvicino se urbanizava em simetria com um signo para lá de coloquial. A letra do Maracatu Atômico de Jorge Mautner saía da gaveta, segurando o porta estandarte da música eletrônica.

A filósofa das teias Orides Fontela rabisca as primeiras folhas de poemas de seu livrinho ‘*Trevos*’. Entre ‘Caprichos e relaxos’: “Não discuto com o destino, tudo que pintar, eu assino”, assim dizia Paulo Leminski, que em seu poema-piada, também fazia olarias de palavras: “o barro/ toma a forma/ que você quiser// você nem sabe/ estar fazendo apenas/ o que o barro quer”. Em uma Teresina de *cajuína cristalina*, Torquato Neto, o anjo torto do tropicalismo, estocava versos de teor bufão: “O Piauí está ficando cada vez mais perto. Socorro!” Se uma boa causa jamais salva um bom poeta, quando Torquato suicidou-se, asfixiado com gás de cozinha, queixava-se para um bilhete “Para mim, chega!”.

Do berimbau despojado de Ednardo e Alceu Valença ao maracatu elétrico de Chico Science, não há mistério em se descobrir que nada de novo paira no ar da modernidade, em verdade, tudo se soma a uma *confusão de parodias e prosas* antenando-se com a diversidade dos mil-tons. Enquanto Alceu Valença, montado em um ‘cavalo de pau’ privilegia o romantismo estético de sua ‘manga rosa’, Chico Science reivindica a revolução musical, usando para isso os mangues vermelhos ou raízes de risoflora.

Entre as mangas e os mangues, Chico Science reorganiza o olhar sobre o presente antenado com a realidade dos mocambos e dos molambos. E observa isso a partir de Recife, uma cidade-mangue na qual grande parte da população vive em morros ou à beira de mangues, o emprego informal é o principal ganha pão de boa parte da população do manguezal e a condição de crianças flanando pelas ruas ainda é assustadora se não a mais alarmante do país. Um retrato que reforça questões importantes em meio a um aumento abusivo da riqueza dividido de forma tão desigual, como decanta o poeta do Movimento Manguelbeat: “ih to liquidado/ o pivete pensou/ conheceu uns amiguinhos/ e com ele se mandou/ ai meu velho / abotoa o paletó/ não deixe o queixo cair/ e segura o rojão/ vinha cinco molequeiro em cima do caminhão” [CSNZ, 1996].

Experimentando os sons desafinados na banda ‘Orla Orbe’, Chico em 1981 exercita seu primeiro arranjo musical embalando-se na sonoridade dos ritmos da banda

‘Loustral’ – nome inspirado nos quadrinhos do artista francês Jacques Loustral. Pelos idos dos anos 80 e início dos anos 90, descobre os elementos do *soul*, do *funk*, do *hip hop*, do *rap*. Com o *rap*, descobria-se um tipo de música que fora descoberto inicialmente pelo Dj Kool Herc, um músico jamaicano que, em vagem pelo do Sul da África e América Central, encontrou em meio aos cantos orais dos negros alguns ritmos de reggae. Esses ritmos chegaram tempos depois ao resto do mundo com outras síncopes e estrondos de protestos. Metido entre o *rap* e *hip hop*, Chico Science no início dos anos de 90 faz contato com os ritmos musicais do grupo Lamento Negro – uma banda que fundia o samba-reggae à batida do maracatu em sintonia com *grooves*, *loops* e *sample*. Dessa mistura de sons de *reggae* com maracatu certo, a banda Lamento Negro mescla o *funk* psicodélico da época da Loustral à alquimia antropofágica da musicalidade das alfaías aos versos-improvisos de cantoria, “registrado na embolada e no rap à percussão de boca conhecida dentro da cultura hip hop, como beatbox” [QUEIROZ, 2002:19].

No entanto, não é nada bom esquecer que foram Lenine e Lula Queiroga os primeiros músicos a usarem as alfaías de maracatu no palco. Para abrirem o lançamento do LP ‘Baque Solto’ em 1983 no Canecão [RJ], Lenine e Queiroga prenunciavam os ritmos de Pernambuco, mal sabiam eles que dez anos depois dali a cena Mangubeat teria um efeito mais global. Vale destacar que bem antes disso, na tresloucada década de 70, Ismael Semente, o baterista do grupo Ave Sangria trazia o baque do maracatu para a linguagem da bateria de uma banda de rock. Mas como nada está solto na teia da vida, durante a alquímica década de 90, a música pop e as bandas de rock, influenciadas pelos ritmos dos anos 70 e 80 retomam com mais ousadia a partitura musical fazendo incursões pela cultura popular em travessia com as culturas de massa. Nesse universo alquímico, o Movimento Mangubeat registra em seu circuito energético ‘afrociberdéllico’ uma conexão da cena musical pernambucana em diálogo com a rede mundial da música pop. Ao referenciar o CD *Afrociberdelia*, Chico Science destaca que o termo vem da África como ponto de revisão da psicodelia, do maracatu, da cibernética: “Afrociberdelia é um comportamento, é um estado de espírito, é uma ficção, é a continuação de *Da Lama ao Caos*. Afrociberdelia é tudo isso” [TELES, 2000: 312].

A metáfora musical dos manguboys acaba por extrapolar os limites do que se vinha fazendo até então na capital do frevo. As metáforas verbais como diz Moisés Neto [2004:69] não são mais sutis, mas ditas de forma violenta e dançante. Na colagem de caos e lama, o que há de mais extraordinário não deixa de fora o banal. “Tudo num clima de heterogeneidade, numa linguagem que atingia as massas e a intelectualidade” [idem, 39].

Em verdade, Chico Science transfigura o caos emblemático da cidade-mange ora em *som* de brincadeira, ora em *tom* de ‘brincadeira’. Soando tudo em crítica. “Enquanto as bandas ‘pop cabeça’ procuravam uma saída para a Veneza Brasileira que logo rebatizaram de ‘Cidade Mangu’ (os metaleiros a tratavam como O Esgoto), os alienados *heard-bangers*, ou abreviando, *bangers*, iam ocupando espaços” [TELES, 2000:240].

Entre mangues e soparias, as turmas dos ‘caranguejos com cérebros’ ouviam de um tudo passando por *punk rock*, *funk*, *rap*, *metaleiros*, *hardcore*, *new wave*, gótico, pós-*punk* e outros, mas as leituras musicais não deixavam de fora o som ‘fio maravilha’ de Jorge Bem Jor, Bob Marley, James Brown, Mestre Salutiano, Caju e Castanha, Selma do Coco, os Lps de Fellini à paixão musical por Afrikaa Bambaataa, o magnetismo sonoro de Black Sabbath, The Cash, Yellow Man, o jazz de John Coltrane, Cole Porter, Charles Mingus, Charlie Parker, o som de Public Enemy, Durutti Column,

Lee Perry, Ira, Sepultura, Racionais, The Cure, Doy Division, A Certain Ratio, The Smith, Kurtis Blow e George Clinton.

Um longa metragem de influências musicais que tritura outras linguagens em conexão com os filmes de ficção científica à estética do ‘cinema novo’ de Glauber Rocha. Nesse intercâmbio cultural, a periferia passa a ser vista a partir do foco das camadas populares e surgem experiências e participações em trilhas sonoras de filmes que fazem a parte da chamada cena mangue, como: ‘Baile Perfumado’ [1997], ‘O Rap do Pequeno Príncipe contra as Almas Sebosas’ [2000], ‘Amarelo Manga’ [2003], ‘O Mundo é uma Cabeça’ [2004], passando por ‘Aspirinas e Urubus’ [2005], ‘Quando a Maré Encher’ [2006], Céu de Suely [2006].

As imagens do cinema auxiliam o pessoal do manguebeat em suas leituras à literatura de Josué de Castro, William Carlos Williams, Cummings, somando também as coisas que se inventa no alto do Zé do Pinho como: o *roots reggae* que envolve o barulho da banda Nanica Papaya; o BU [*Bond of Union*], eletrificando as guitarras atômicas; bandas como Matalanamão que recicla os sons *anarcopunk*; ou mesmo de bandas como Devotos do Ódio que em ‘Alto Falante’ tritura o rock ao *punk* em estilo *Candyall Ghetto Square* em uma espécie de letramento musical, um tanto estranho. No morro de Casa Amarela, o grupo Faces do Subúrbio embala pela rádio comunitária uma mistura de *rap* com embolada ao descrever uma crítica severa, em bom tom de ironia, a um sistema que se diz ‘democrático’: “Homens fardados, eu não sei/ se julgam os tais/ os donos da razão/ homens fardados eu não sei não/ Insistem em fazer justiça com as próprias mãos”.

Se o primeiro solo ocorreu nos fundos da academia Arte Viva, porém foi no princípio de 1991, no bairro Casa Caiada, em Olinda, no espaço Oásis, que Chico Science ainda do Lamento Negro² exercitava a alquimia de notas de *raggamuffin* e embolada com *soul-jazz*. “O impacto dessa criação somada às inovações musicais e carisma dos seus líderes acertou em cheio no desejo de diversos segmentos de Pernambuco: grupos ecológicos, ONGs, bandas de diversos gêneros, estilistas, artistas plásticos etc” [VICENTE, 2005:97].

Poeta travesso, com sua brincadeira levada com seriedade, Chico Science lembra um pouco o *soul-jazz-funk* feito à moda James Brown. O poeta do Harlem, inventor do *funk*, James Brown com sua guitarra de fazer acordar o teatro Apollo traz uma dança *performance* que serviu de inspiração *cool* também para o ritmo de Mick Jagger, Michael Jackson, Chico Science. O termo *funk* tem uma origem curiosa, significa sujeira, fedor. Ao nascer aproximadamente entre a década de 50-60, esse estilo musical torna-se adepto do sincretismo musical e retoma as raízes mais primitivas do *blues*, do *jazz* e do *gospel*. No funk, retoma-se também a partitura mais simples, com arranjos que se voltam para ritmos da ancestralidade negra.

No funk, as execuções são dedilhadas por um tipo de tom mais emocional. Além de James Brown, o baterista Arte Blakey e o pianista Horace Silver se tornaram pioneiro do funk que, por sua vez, servirão mais à frente para influenciar o *hard bop* nas notas do saxofonista John Coltrane, assim como ao *happening* de improviso de John Cage e aos solos instrumentais de Charlie Parker, Miles Davis, Charles Mingus e Gillespie.

Vale lembrar que Fred Zeroquatro se dizia influenciado, inicialmente, por Coltrane, enquanto Chico Science, abusando do cabelo e estilo performativo à moda

² O grupo “Lamento Negro” surgiu em Chão de Estrela, como parte do Darué Malungo, que em *Iorubá* quer dizer companheiro de luta. É também um dos vários centros de resistência da luta negra existente em Pernambuco. “Como tal, a música que faziam seus integrantes tinha um caráter não apenas lúdico, mas também didático e religioso” [TELES, 2000: 266-267].

break-boys. O próprio termo *mangue-boys* remete um pouco aos *break-boys*. Em suas cenas de performances “os *break-boys* giravam movimentos ‘quebrados’ que denunciavam a situação dos mutilados de guerra e a robotização da sociedade, ou que sugeriam a ação dos helicópteros em combate através dos giros de cabeça sobre o chão, com as pernas abertas e erguidas para o alto” [QUEIROZ, 2002: 29].

Com seu compasso bastante funkeado, Science recita um laboratório musical, em sintonia com as leituras sonoras de Afrikaa Bambaataa que foi, segundo Queiroz [2002: 24], uma espécie de guru jamaicano do hip hop durante os anos 60 e um dos primeiros a fazer uso do termo. No break, como no hip hop, o escritor é termo que ganha a rua. O escritor é aquele que grafita. O muro é um livro para um pichador. Em meio à alquimia sonora, os sons scienceanos se encontram para de-cantar tudo em ritmos, em mangues:

Maracatu psicodélico
Capoeira da pesada
Bumba meu rádio
Berimbau elétrico
Frevo samba e cores [CSNZ, 1996].

Despojado para criar o rebuscado, rebate as toada de samba-reggae, como assinala Science em entrevista: “Pego o coco de roda, maracatu e junto com minha formação musical. Como queria chamar de ritmo, batizei o troço de mangue” [TELES, 2000: 329]. Na percussão do batuque atômico, Chico passa para o tambor o som do *soul* fundido tudo a ritmos-sons-poesia-imagens. Se o fundamental é não perder o batuque, a música de Chico Science movimenta três grandes tambores e é tão intercalada de síncopes quanto a batida da música tocada pelos negros do jazz. Pioneira até na gaiatice, o jeito meio *clown*, meio palhaço, de Science é uma mistura de *jazzmangue*, pois lembra as *performances* dos espetáculos jazzísticos. Longe da seriedade de um Miles Davis que, muitas vezes, não se furtava a um jogo de cena, Chico Science está mais para a popularidade de um Basquiat ou de um Louis Armstrong ou mesmo para o *jazz & poetry* de um Langston Hughes³, ou para a sonoridade multi *rapentista* de um Zeca Baleiro. Na batida rítmica de um Baleiro [1998] retoma-se a lição tropicalista X antropofágica em versos desta natureza: “Poesia não tem dono/ Alegria não tem grife”.

Todo legado africano de arte resulta de um aspecto de funcionalidade poética. Frente ao legado africano, a arte não é diferente da vida, pois representa um aspecto de maior funcionalidade cultural e de conscientização social. Nesse sentido, o legado da arte afro-descendente é inseparável da natureza. A música negra scienceana traz teclados *tonais*, percussões violentas em meio a guitarras jazzísticas distorcidas. Os acordes africanos do manguebeat são verdadeiras imitações dos sons da natureza ambiental do mangue. Vejamos aí que a música instrumental ‘Coco Dub’ traz uma sonoridade rica ao traduzir em acordes os diversos ecos dos mangues. O efeito final disso tudo é pura mimese dos sons de pássaros, gongos de florestas, grunhido de bichos, insetos, timbres de conchas. Na música scienceana, todas as artes e acordes estão sincreticamente fundidos a um conceito amplo de funcionalidade musical. O som do mangue é o que reivindica, abusando da criatividade e brincadeiras levadas a sério pela performance e representação.

Quando se observam as canções de ninar africana, percebemos que foram criadas com o objetivo utilitário para auxiliar na educação das crianças. Na África, a

³ Pesquisado pelo poeta piauiense Élio Ferreira em sua tese sobre memória e identidades culturais [2006] nesta Universidade.

música compõe uma relação mais ampla com os rituais, porque a música envolve uma mistura sincrética de canto religioso, dança, mímica e outras formas de representação culturais que se somam e se complementam nos rituais das festas populares. Conforme acrescenta Calado [1990: 71]: “compondo um todo dinâmico, onde os ritmos, as melodias, o gestual, o dramático, vozes humanas e instrumentos interpenetravam-se, a música africana viveu durante séculos, sendo criada dentro da estrutura de uma complexa e rica representação”.

Em meio à musicalidade afro-descendente, a poesia do mangubeat tem uma missão funcional, uma vez que exerce um papel diretamente ligado à vida cotidiana. No amanhã da cultura africana, o belo da arte se justifica como expressão interligada às coisas mais simples do cotidiano. Para o jazzista afro-americano, o desafinar faz parte do *show*. O legado cultural afro-descendente, no aspecto funcional, se distingue da cultura europeia na qual o estético demarca o compasso artístico de uma forma para lá de erudita.

Para termos uma idéia, na música erudita o grau de improviso é reduzido ao mínimo, pois na orquestra filarmônica os músicos tocam em sintonia, seguindo a partitura musical ao pé da letra. Retirando os pontos de fugas, na música clássica, a exemplo de um Vivaldi, o maestro retoma a peça sinfônica pela afinação musical de todos os instrumentistas, enquanto na musicalidade africana a preocupação se volta para a *performance* musical individual mesmo tocando em dueto ou quarteto. Assim um astro como Chet Baker ou, em um sentido mais poético, do improvisar da voz, o ecoar de um jazz melancólico no semblante da charmosa “Billie Holiday que conscientemente cantava como se estivesse tocando um instrumento e de preferência, o sax tenor de Lester Young” [CALADO, 1990: 71].

O tom desafinado, em *New Orleans*, faz parte da amarração rítmica porque tudo é encenação brincante no espetáculo de improviso jazzista. “Enquanto a música erudita passou séculos até romper com o sistema tonal, através do dodecafonismo, no início do século, o jazz em praticamente sessenta anos, chega ao *free*, que na década de 1960 rompe com o tonalismo e as estruturas tradicionais anteriores” [CALADO, 1990: 40]. Esse diálogo acontece também devido ao processo de colonização e, principalmente, ao período da escravidão quando muitos negros, ao terem seus instrumentos de percussão violentados pelos senhores da casa grande, necessitaram reinventar e adequar as escalas musicais africanas aos instrumentos e partituras da cultura ocidental. Tocava-se violão como se fosse um tambor. Essa batida rítmica do violão fez nascer o *blues*, o *jazz*, o *samba*, *soul*. A junção ou permutação dos cantos do candomblé à cadência dos cânticos gregorianos, *gospel* ou mesmo protestante, levou a música negra a resenhar uma tonalidade sincrética bem particular.

Por outro lado, se o jazz se volta para o concerto de improviso, o *funk*, o *rap*, *hip hop*, *soul*, o *mangubeat*, também, porque, em verdade, todo o legado ancestral da voz afro-descendente não deixa de afinar seus tambores com o ritmo dos pássaros e das emboladas. O rap é uma espécie de transgressão do jazz e da embolada. Todo esse legado, o mangubeat aproveitou e aproveita muito bem traduzindo a batida do improviso pela fala poética do bilro do maracatu “que saiu da nuvem negra do temporal/ todo quadro-negro é todo negro, é todo negro/ e eu escrevo seu nome nele só pra/ demonstrar o meu apego/ o bico do beija flor, beija-flor, beija-flor/ e toda fauna flora grita de amor” [CSNZ, 1996].

REFERÊNCIAS

CALADO, Carlos. *O jazz como espetáculo*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

GLISSANT, Édouard. *Introdução a uma poética da diversidade*. Tradução de Elnice do

- Carmo Albergaria Rocha. Juiz de Fora: UFJF, 2005.
- JOPLIN, Janis. *Grandes sucessos*. São Paulo: Sony Music, 1995. Digital etéreo, CD.
- LENINE. *Olho de peixe*. Manaus: Novo Disco Manaus, 1996. Digital stereo, CD.
- _____. *Na pressão*. Rio de Janeiro: BMG, 1999. Digital stereo, CD.
- _____. *In cite*. São Paulo: BMG, 2004. Digital, stereo, CD.
- _____. *Acústico*. São Paulo: Sony, 2006. Digital stereo, CD.
- MACALÉ, Jards; SALOMÃO, Waly. *Real grandeza*. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2005. Compact Disc. 1 disco CD. Gravação de som.
- MESTRE SALUSTIANO. *Sambas, marchas e galopes*. Sonho da rabeça. Recife, independente, 1999. Digital stereo, CD.
- MESTRE AMBRÓSIO. *Terceiro samba*. São Paulo: Sony Music, s/d. Digital stereo.
- MORIN, Edgar. *Terra-pátria*. Porto Alegre: Sulina, 2005.
- MUNDO LIVRE S.A. *Samba esquema noise*. S/L: Banguela Records, 1994. 1 disco laser. Gravação de som.
- _____. *Guentando a oia*. São Paulo: Excelente Record, 1996. 1 disco laser. Gravação de som.
- _____. *Por pouco*. S/L: Abril Music, 2000. 1 disco laser. Gravação de som.
- _____. *O outro mundo de Manuela Rosário*. S/L. Candeeiro Record, 2003. 1 disco laser. Gravação de som.
- NAÇÃO ZUMBI. *Rádio S.A.M.B.A.* São Paulo: YBRASIL, 2001. Compact Disc. Digital Áudio, 1 CD. Resmaterizado em Digital.
- _____. *Nação Zumbi*. São Paulo: Trama, 2002. 1 DVD [vídeo]. Resmaterizado em Digital.
- _____. *Futura*. São Paulo: Trama, 2005. Compact Disc. Digital Áudio, 1 CD. Resmaterizado em Digital.
- _____. *Propagando*. São Paulo: Trama, 2006. Compact Disc. Digital Áudio, 2 CD. Resmaterizado em Digital.
- PANDEIRO, Jackson do. *Revisto e sampleado*. São Paulo: BMG, 1998. Compact Disc. 1 disco CD. Gravação de som.
- PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- PIXINGUINHA. *MPB Compositores*. Compact Disc. 1 CD.
- QUEIROZ, Amarino Oliveira de. *Ritmo e poesia no nordeste brasileiro - confluências da embolada e do rap*. Salvador: Dissertação de Mestrado, Universidade Federal da Bahia, 2002, 160 pag.
- TELES, José. *Meteoro Chico Science*. Recife: Bagaço, 1997.
- _____. *Do frevo ao mangubeat*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2000.
- _____. *O malungo Chico Science 1966-1997*. Biografia do movimento mangubeat. Recife: Bagaço, 2003.
- VALENÇA, Alceu. *Maracatus, batuques e ladeiras*. São Paulo: BMG, 1995. Compact Disc. Digital Áudio, 1 CD Resmaterizado em Digital.
- VELOSO, Caetano; Gilberto Gil. *Tropicália 2*. São Paulo: Polygram, 2004. Compact Disco. 2 CDs.
- VICENTE, Ana Valéria. *Maracatu rural – o espetáculo como espaço social: um estudo sobre a valorização do popular através da imprensa e da mídia*. Recife: Associação Reviva, 2005.
- ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz – a literatura medieval*. Tradução Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- _____. *Escritura e nomadismo: entrevistas e ensaios*. Tradução Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Ateliê, 2005.